MUZYKA KOŚCIELNA

PISMO
POŚWIĘCONE MUZYCE
KOŚCIELNEJ I LITURGII

LISTOPAD 1937

ROK XII - POZNAŃ - NR 11

TREŚĆ NUMERU 11

ROK XII LISTOPAD 1937 NR 11

MUZYKA KOŚCIELNA

PISMO POŚWIĘCONE MUZYCE KOŚCIELNEJ i LITURGII

ORGAN KOLEGIUM ORGANISTÓW POLSKICH i CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

X. PRAŁAT WIŚNIEWSKI W PELPLINIE

PAPIEŻE W OBRONIE CZYSTOŚCI MUZYKI KOŚCIELNEJ

(Referat wygłoszony w seminarium duchownym z okazji Akademii Papieskiej 1937 r.).

Jeżeli śledzić będziemy rozwój muzyki kościelnej przez stulecia, poznamy w niej silną rywalizację elementów świeckich i religijnych. Stały postęp muzyki kościelnej opiera się na dwóch na wskroś sobie przeciwnych momentach, na akcji i kontrakcji, czyli reakcji.

Dalej jak w operze świeckiej słowa, muzyka i dekoracje, tak w muzyce kościelnej słowa, muzyka i liturgia są decydującymi czynnikami. Ustosunkowanie się zaś poszczególnych mistrzów i ich satelitów do tych czynników decyduje o samym sposobie muzykowania w kościele danej epoki.

W jednej z nich słowo pogłębiono dramatyczno-muzycznie odgrywa pierwszą rolę (szkoła rzymska XVI w.). W innej znów słowo tylko było jakby przykrą koniecznością, dodatkiem do muzyki (szkoła niderlandzka XV i XVI w.). W trzeciej odgrywają konwencjonalizm, instrumentacja, zapoznanie idei liturgicznej najważniejszą rolę (epoka trzech mistrzów wiedeńskich od połowy XVIII w. do połowy XIX w.).

Wszystkie te i inne epoki zostawiły nam dzieła o wielkiej wartości artystycznej, tak że nie możnaby potępić jedną, a wychwalać drugą.

Muzyka, jak każda inna sztuka, jest całkiem indywidualna i trzeba ją oceniać na tle swych czasów i ówczesnych zapatrywań na sztukę, a nie mierzyć jej wedle dzisiejszych upodobań. Postęp, styl, gust będą i tu warunkami płynnymi. To też słusznie mówi „Motu proprio" papieża Piusa X, że „Kościół uznawał zawsze i popierał postęp sztuk pięknych, posługując się podczas nabożeństwa wszystkim tym, co geniusz ludzki w ciągu wieków dobrego i pięknego wynalazł; żąda tylko, by przestrzegano prawa liturgiczne".

A właśnie o przestrzeganie praw liturgicznych chodziło papieżom zawsze, gdy występowali w obronie czystości muzyki kościelnej.

Pierwsze tysiąc lat znały tylko śpiew jednogłosowy. Sztuka muzyczna wyrażała się w pięknie melodii, której doskonałość wówczas znacznie lepiej oceniano, niż to dziś potrafimy, kiedy ucho nasze tak bardzo się przyzwyczaiło do słuchania harmonii kilku głosów i instrumentów z całą swoją nieraz wcale nie subtelną zawiłością.

Z tej sztuki tworzenia melodii skrystalizowały się przez wieki całe pieśni kościelne, znane nam pod nazwą chorału gregoriańskiego. A ponieważ one oparte były na stałych zasadach piękności melodycznej bez zewnętrznych efektów, pozbawione wszelkiej zmysłowości i wszelkich naleciałości świeckich, nie zatraciły one do dziś dnia niczego z swych walorów, to znaczy „świętości, dobroci form i powszechności“, jak określa „Motu Proprio“ Piusa X właściwą sztukę muzyki kościelnej.

„Z tej też przyczyny nie podlegają owe melodie gregoriańskie“, jak pisze Dr Piotrowski[1]), „zmianom i upodobaniom czasowym, stoją one „poza czasem“, są wieczne. Tymi samymi zwrotami, którymi się wypowiedział chrześcijanin pierwszych czasów, może się wypowiedzieć człowiek nowoczesny i zaspokoić swe szlachetne uczucia duchowe, o ile potrafi się oderwać od zgiełku, ruchu i nerwowości dnia dzisiejszego. Jeszcze obecnie w takich wypadkach działa na nowoczesnego człowieka melodia „Te Deum“ tak samo, jak działała na człowieka V wieku, kiedy powstała“.

Do tego na wskroś kościelnego śpiewu wkradły się w przebiegu wieków rozmaite naleciałości, które papieże nieraz z całą swoją powagą ganić i rugować musieli.

Do nich należą tzw. tropy. Były to nieraz całe zdania, dodane do liturgicznego tekstu mszy i officium. A w XI wieku nie zadowolono się już tylko rozszerzeniem i zniekształceniem tekstów liturgicznych, ale wprowadzono w miejsce liturgii specjalnie nowo ułożone, wierszowe teksty. Sobór trydencki, zajmując się rewizją brewiarza i mszału, usunął ostatecznie te przerosty liturgii, oczyszczając ją z chwastów niezdrowych. Powołana przez papieża Piusa IV (1559—1565) komisja kardynałów, która miała się zająć reorganizacją kapeli papieskiej, przy tej okazji omawiała także zasadnicze sprawy chorału gregoriańskiego.

[1]) Dr W. Piotrowski: „Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie“, Miesięcznik Diec. Chełm. 1929 str. 630.

Podobnie się działo z drugą formą naleciałości świeckich w chorale, znaną nam pod nazwą sekwencje. Były to wiersze nieraz dosyć długie o bogatej formie poetycznej, wykonane przed ewangelią, z melodią wyjętą zazwyczaj z długich melizmatów Alleluja, czyli tzw. jubilacji. Ponieważ przerosła liczba tych sekwencji daleko setkę, a melodie ich przypominały czasem tańce świeckie z całą ich zmysłowością, nie liczącą się z duchem liturgii, papież Pius V 1568 r. je zabronił, zostawiając z nich tylko znane nam 5 sekwencyj w mszale rzymskim.

Chorał gregoriański w czasie wieków, zwłaszcza od powstania muzyki wielogłosowej, ulega powoli dalszemu zniekształceniu i pewnemu zaniedbaniu. Odbiega on w melodiach swoich coraz dalej od pierwowzoru pierwszych stuleci tak, że papież Grzegorz XIII 1577 r. w trosce o czystość śpiewu, „odziedziczonego po ojcach", powierza rewizję antyfonarza i graduału najsłynniejszemu naonczas kompozytorowi kościelnemu Palestrinie, oraz najlepszemu śpiewakowi kapeli papieskiej Annibalowi Zoilo. Wybór tych dwóch muzyków nie był szczęśliwy. Reforma się nie udała, a późniejsze (w 1614 i 1615 r.) opracowanie graduału, wykonane z polecenia papieża Pawła V, gorliwego protektora muzyki kościelnej, przez Suriana i Aneria, znane pod nazwą Editio Medicea, niestety nie usunęło błędów radykalnie. Publikacja ta nawet nie osiągnęła aprobaty papieskiej.

Wobec nastania muzyki świeckiej instrumentalnej i operowej, która ogarnęła cały świat od połowy XVII do XIX w., i która w zwycięskim pochodzie nie wahała się przekroczyć nawet progi świątyń, znów papieże starali się wszystkimi siłami stanąć na straży czystości muzyki kościelnej, nawołując do nawrotu i przypominając, że tylko chorał gregoriański ma właściwe cechy prawdziwego śpiewu liturgicznego.

Czasy owe, kiedy w kościołach wykonywano rozmaite arie operowe, i to często dosyć licho, kiedy popisywano się wirtuozostwem i płytkością utworów, czasy józefinizmu i racjonalizmu, pokutujące jeszcze prawie przez całe zeszłe stulecie, należą do najsmutniejszych objawów całej historii muzyki kościelnej. A kres temu położył już pewnie na zawsze papież Pius X, opierając się na długoletnich próbach reformy francuskich benedyktynów z Solesmes i doświadczeniach wytrawnych muzyków niemieckich. Jemu zawdzięczamy instrukcję o muzyce kościelnej, która już nie jak prawie wszystkie poprzednie enuncjacje papieskie zawiera tylko zakazy, ale równocześnie daje dokładne wskazówki, co należy śpiewać i jak

powinna być muzyka kościelna wykonana. Pius X podniósł przedle wszystkim znów chorał gregoriański do godności, która mu się słusznie w kościele należy[2]). „Kościół podaje go wiernym wprost jako swój śpiew własny, przepisuje, by wyłącznie tylko jego w niektórych częściach liturgii używano, i cieszy się, że wskutek najnowszych naukowych poszukiwań mógł przywrócić mu jego dawną nieskazitelność i czystość".

Ciąg dalszy nastąpi.

WALERIA PAŁCZYŃSKA

Z DZIEJÓW MUZYKI ORGANOWEJ

ORGANOWA MUZYKA FRANCUSKA XVII i XVIII W.

Muzyka organowa francuska XVII i XVIII wieku ma całkiem odrębne oblicze i przeżywa okres wielkiego rozwoju, wydaje wiele znakomitych organistów, wirtuozów, jak i kompozytorów oraz ustala swą tradycję organistowską.

W tym czasie ustalają się trzy główne kierunki w muzyce francuskiej, jeden, to usiłowanie stworzenia opery francuskiej o własnym stylu, wobec stałej i bezwzględnej przewagi Włoch na tym polu, nie łatwo więc było zdobyć samodzielność i odrębność. Potężny w dziedzinie operowej Lully pozostawił dla swoich rywali muzykę kościelną i kameralną. Po zaniku muzyki lutniowej Francja znalazła swój właściwy wyraz w muzyce klawesynowej i wytworzyła w suicie swoją charakterystyczną formę: wytworność, żywość, pomysłowość, lekkość dotyku przewija się przez nią jako istotny duch XVIII wieku, podobnie jak w obrazach Watteau i powieściach Woltera. Wszędzie, a nadewszystko w harmonii odnajdujemy wyrazistą subtelność i śmiałą pomysłowość. Couperin przez swe drobne utwory zdobył miano jednego z najpotężniejszych odnowicieli mowy muzycznej.

Równorzędnie z rozwojem opery narodowej i ze szkołą klawesynistów, rozwija się szkoła organistów, założona w roku 1564 przez Jana Titulouze i rozsławiona w „wielkim wieku", poza nauczycielami Lullego, Raison i Boyvin, przez Nicolas de Grigny i Louis Marchand. Rozwój ten jest równoległy, jako, że ci organiści są jednocześnie klawesynistami, styl organowy wyczuwa się u wielu z nich w ich kompozycjach klawesynowych, i odwrotnie w kompozycjach organowych wyczuwa się wpływ formy i techniki klawesynowej.

---

[2]) Motu Proprio tłum. X. Dr. Surzyńskiego.

Niezaprzeczenie i muzyka operowa wywarła wpływ na kompozycje organowe tego okresu, często spotykamy się u organistów francuskich z formą uwertury, mającą podobną budowę i charakterystyczną formę trzyczęściową, co uwertura operowa. W przeciwieństwie do innych krajów organiści francuscy siedemnastego wieku nie lubują się w szumnych wirtuozowskich tokkatach i preludiach, tkwią raczej w tradycji or-organistów XVI wieku, związanych może więcej, niż w innych krajach jeszcze z muzyką wokalną, stąd też siła ich tkwi w formach pochodzenia wokalnego, jak fantazja i ricercar, poza tym wszelkie opracowania cantus firmus, które miało swoje liturgiczne usankcjonowanie. Muzyka organowa francuska jest też mocno związana z pieśnią, wszelkie pieśni ludowe i noëls (kolędy) bywają opracowane w formie wariacyjnej przez wszystkich prawie organistów, począwszy od najwcześniejszych, a skończywszy na Gounodzie i Cezarze Francku.

Nawiązując do tabulatur Attainanta, historycy starali się ustalić kompozytorów od założenia szkoły organowej przez Jean Titoulouze. I tak w roku 1610 ukazał się zbiór kompozycyj Eustache du Caurroy (1549—1609), kompozytor jest jednym z nowych teoretyków czystego kontrapunktu francuskiego. Mniej więcej w tym czasie Ballard drukuje 24 fantazje flamandzkiego kompozytora Charles Guillet z Bruges: kompozytor w przedmowie przeznacza wszystkie utwory na organy, widać w jego kompozycjach wpływ Sweelincka. Do roku 1623 wymienione bywa jeszcze nazwisko Florent Bienvenu (1567—1623) organisty Sainte-Chapelle w Paryżu. Jego przyjacielem był Jean Titulouze, organista w Rouen, razem z nim przyjmowali faktury budowanych podówczas nowych organów między innymi także odnowione organy Notre-Dame w Paryżu.

Możliwość zapoznania się z pracami francuskich organistów zawdzięczamy historykowi francuskiemu Lecerf de la Vieville, który o nich mówi obszernie w roku 1725, wydanie zbiorowe organistów francuskich tego okresu udało się dopiero wydać w roku 1903, we wspaniałym zbiorze „Archives des Maitres de l'Orgue“ przez Alex. Guilmanta z historycznymi wzmiankami M. Andrè Pirro. Uwzględniono przede wszystkim kompletne wydanie dzieł Titulouze, po raz pierwszy utwory jego ukazały się u wydawcy paryskiego Pierre Ballarda w 1623 roku, rok przed ukazaniem się tabulatury Scheidta i jedenaście przed ukazaniem się „Fiori musicali“ Frescobaldiego. Zbiór zawiera około 40 wersetów, dwanaście hymnów głów-

nych roku liturgicznego, i osiem magnificatów. Wersety według hymnów: Pange lingua, Ave Maria Stella i Veni Creator należą do najlepszych. Titulouze wykazuje sztukę poważną i szlachetną, ma zwyczaj przekładania konsonansów twardymi dysonansami, jak malarz, który przez kontrasty barw, uzyskuje wydobycie światła.

Wiele z utworów francuskich organistów XVII wieku nie są nam znane, raz może dlatego, że manuskrypty zaginęły, z drugiej zaś strony chętnie zwracali się do kompozycji na innych instrumentach albo też do muzyki wokalnej. Tak naprzykład Jaques Champion de Chambonieres zostawił więcej niż sto utworów suit na klawesyn, również jego uczeń Robert Cambert (1628—1677) organista Saint-Honoré poświęcił się muzyce operowej. Dalej Henri du Mont (1610—1684) organista kościoła Saint-Paul i dyrygent kaplicy królewskiej obok motetów, pełnych wyrazu, i pięć mszy , zostawił nam zachowane w Bibliotheque National kilka utworów klawesynowych, większość utrzymana w formie allemandy (grave, lento), potraktowane swobodnie i nieraz zaopatrzone we wstępne preludia.

Prawie nic nie pozostało z utworów organowych Michel de Lalande (1657—1726) organisty Saint-Jean-en-Greve, ani też Jean Buterne (um. 1727), organisty Saint-Etienne-du-Mont i Sait-Paul. De Lalande jest jednym z czołowych muzyków w okresie pięćdziesięciolecia od Lullyego do Rameau, widzimy to z jego pozostawionych nam „De profundis" i pełnych przemożnego natchnienia motetach, cieszył się wielką sławą znakomitego improwizatora organowego.

(Ciąg dalszy nastąpi)

HENRI POTIRON O ESTETYCE I INTERPRETACJI RELIGIJNEJ POLIFONII KLASYCZNEJ

(Dokończenie)

Jest prawdą, że właśnie zacytowaliśmy trzy motety (ściśle trzy *Responsoria)*. Oto pogląd, który znajdujemy w artykule o mszach renesansu w piśmie *Petite Maîtrise* (artykuł powtórzony w *Bulletin de la Societé Palestrina* z Dijon), gdzie autor (J. Samson) precyzuje: „msze i motety nie podlegają tej samej estetyce".

Co to znaczy? Autor tego nam nie mówi, lecz oto pogląd, który zdaje się być jego poglądem: msze są przede wszystkim *formą:* mają ogólny charakter litości, ale dość rzadko podkreślają szczegóły tekstu z zamiarem ekspresji i w wyniku odcienie muszą się tu odznaczać wielką trzeźwością (podług

broszury Mgr Moissenet i Emmanuela). Motety mniej ściśle wcielone w liturgię, odznaczają się szczegółowością, są bardziej ekspresyjne i w następstwie wymagają odcieni i kontrastów bardziej uwydatnionych. Pojęcia estetyczne kompozytora (i w związku z tym interpretacja) nie są zatem te same.

Po prawdzie niema szczegółów w tekście *Kyrie* ni *Agnus* (jeśli nie 9 inwokacyj w *Kyrie*, 3 dla *Agnus*, szczegóły których zresztą kompozytorzy nie zawsze się trzymali). Są szczegóły w *Gloria* i *Credo* i trochę w *Sanctus*. Jakkolwiek muzyka ujawnia tu i tam pewne zamierzenia szczegółowe naprzykład *Hosanna* przez swój charakter wyróżniają się dość wyraźnie od kontekstu poprzedzającego), jakkolwiek zawsze łączy się świetnie z *całością* tekstu (jak msze gregoriańskie) i jakkolwiek pozwala zupełnie naturalnie podkreślać znaczenie tekstu, jest rzeczą pewną, że plan interpretacji jakiegoś *Gloria* lub *Credo* nie może zatrzymywać się na komentowaniu każdej frazy, bez rozerwania niezbędnej jedności: cudowny efekt polega właśnie na tej jedności muzycznej złączonej z interpretacją tekstu, a przecie tak zróżniczkowanej, efekt którego kompozycje współczesne nigdy nie mogły zrealizować na nowo (? przyp. red.). Muzyk, mając dla całej mszy jeden plan (którego Kyrie jest, naturalnie, ekspozycją) — temat główny, jeden lub dwa poboczne i kontrtematy — musi silnie konstruować, oto prawo rodzaju muzycznego jakim jest msza.

A zatem czy tylko należy zajmować się formą i linią, bez zwracania uwagi na kolor i odcienie? Zdaje mi się że trochę zapominałoby się o muzyce. Czy nie widzicie, że mimo swej jedności muzyka ta jest nadzwyczaj urozmaicona, i że sama z siebie rozwija się tu w wielkie *crescendo*, aby dojść przez *piano, diminuendo* do łagodnej kadencji, że tam domaga się wigoru, a dalej czułości, że przyspiesza ruch, aby go potem powstrzymać... jednem słowem, czy muzyka nie rozwija się podług praw mowy najbardziej ekspresyjnej? Nie chodzi o dramatyzm, to zrozumiałe, zatem nie o brutalne kontrasty, to byłoby odstępstwem od należytej interpretacji klasyków: interpelacja ta musi być jednocześnie prosta, giętka i barwna. A kiedy muzyka ta objawi nam swój charakter (nastrój) zobaczymy, że odcienie, na jakie zezwala, przedziwnie służą tekstowi.

Co się tyczy motetów, nie chcę mieszać różnorodnych rodzajów muzyki: motety są krótsze, mogą zatem nie mieć tego samego rygoru kompozycji, jakkolwiek są solidnie skonstruowane. Lecz powie ktoś, że muzyka zmienia się w nich stale i że kontrasty są tam prawem. Przypatrzmy się niektó-

rym z pośród najbardziej znanych. Oto *Regina Coeli* Achingera: ekspresja ogólna jest radość *(loetare)*; czyż istnieje szczególność ekspresyjna w *Quia quem* lub w *Resurrexit* lub w *Ora pro nobis*, taka aby interpretacja mogła stwarzać odcienie zróżniczkowane? Przeciwnie: sławne *O vos omnes* Vittorii jest ogólnym wyrazem smutku. Lecz skąd jeśli nie z racji czysto muzycznej bierze się crescendo, które narzuca się prawie przy końcu pierwszej części *(sicut dolor meus*, pierwszy raz) — poczem następuje zakończenie w pp powtarzające te same słowa. I początek wersetu *Attendite universi populi*, który oczywiście ma silny odcień, czy zabiega o dosłowne przełożenie tekstu na język muzyki? Oto jeszcze *Ave Maria* Vittorii: Sancta Maria czyż jest błaganiem? Zależy to tylko od wyrazu ściśle muzycznego.

Muzyka jest zatem muzyką, a nie sługą. Przy różnicach zbyt oczywistych, aby zachodziła potrzeba ich rozwinięcia, muzyka ta łączy się znowu z estetyką gregoriańską: nie chodzi o dosłowny przekład tekstu na język muzyki, co zresztą jest nie do pojęcia i niemożliwe, ale chodzi o związek bez cech służebnictwa. Tu *jak przy mszach*, aby znaleźć odpowiednie odcienie rytmiczne i dynamiczne, mamy trzymać się tylko wymowy muzycznej, przy czym niektóre odcienie szczegółowe mogą być dyktowane przez *sam* tekst.

Pojęcie estetyczne mszy i motetów jest zatem to samo. Tylko rodzaje muzyczne nie są te same. Nikt nie może zaprzeczyć że *Missa Papae Marcelli* różni się od motetu Agricoli, ale także w niczem nie jest podobna do mszy Van Pulaera. Każdy mistrz ma swą indywidualność, a jeśli ktoś chce określać różnice, lepiej porównywać szkoły między sobą. Palestrina z mszy jest taki sam jak Palestrina z responzoriów (odliczam różnicę tematu), ten sam duch go ożywia. Dodaję nawet że pewne madrygały byłyby wybornemi motetami i to świadczy dobitnie o niezależności muzyki.

Nie omieszka się zarzucić, że nasze zasady prowadzą do nieznośnego subiektywizmu w interpretacji. Oczywiście dyletanci mają sposobność do oświadczenia że rozumieją w taki a taki sposób, że „czują" tak a nie inaczej, nie sądzę jednak, by dobry muzyk, mając talent wzbogacony doświadczeniem i zgłębiwszy tajniki stylu i kompozycji, zwłaszcza z XV i XVI wieku, mógł nam dać fantastyczną interpretację arcydzieł, o których mowa. Powiedziałbym nawet, że interpretatorzy mają szansę zejścia się w punktach zasadniczych i że w każdym razie dadzą nam rozwiązania interesujące. Tylko że do prowadzenia chóru nie starczy umieć czytać nuty i wybijać takt!

KRYTYKA WARSZAWSKA
O „LEGENDZIE BAŁTYKU" NOWOWIEJSKIEGO

Miarą wielkiego sukcesu opery „LEGENDA BAŁTYKU" Feliksa Nowowiejskiego, wystawionej na inaugurację bieżącego sezonu w Warszawie dnia 23. X., są głosy krytyki, które poniżej zamieszczamy:

„Gazeta Polska" (26. X. 37.): Feliks NOWOWIEJSKI rozprawia się ze sceną, nie daje się zwieść „prądom", orientuje się prost na wrażenie ludowo-operowe. Nie przestrasza go widmo „anachronizmu". Nie pisze ani przeciw scenie, ani dla wyborowej garstki. I w tej prostolijności tkwi jego oryginalność.

Karol Stromenger.

„Ilustrowany Kurier Codzienny" (31. X. 37.): Podziwiać należy rozmach muzyczny NOWOWIEJSKIEGO, wyborną charakterystykę bohaterów i wielkie poczucie dramatycznego wyrazu.... W polskiej literaturze operowej „LEGENDA" zajmuje pozycję poczesną i trwałą. **Zbigniew Drzewiecki.**

„Goniec Warszawski" (7. XI. 37.): Na kanwie prostej fabuły rozsnuł wielki talent kompozytorski Feliks NOWOWIEJSKI, serię pełnych nastroju obrazów muzycznych, przenikając je tym żywiołowym żarem i ciepłem wewnętrznego żaru, jaki cechuje całe jego życie artystyczne.

M. Grzegorczyk

„Czas" (26. X. 37.): Feliks NOWOWIEJSKI umiał wykorzystać wszelkie możliwości, by w rezultacie dać dzieło, takie, któreby słuchacza zainteresowało. I niechybnie „LEGENDA BAŁTYKU" cel ten osiągnęła.

J. Głowacki

„Kurier Warszawski" (25. X. 37.): Powstał szereg obrazów, nastrojów, bardzo szlachetnych, powstał przede wszystkim oddźwięk baśniowy, co się na realne słowa tłomaczy, powstała poetyczność...

Feliejan Szopski

„Polska Zbrojna" (29. X. 37.): Muzyka „LEGENDY BAŁTYKU" mieni się barwnością nastrojów. Tematyka muzyczna jest tu dla każdego łatwo uchwytna, plastyczna, doskonale przez kompozytora opracowana.

Br. Rutkowski

„Warszawski Dziennik Narodowy" (26. X. 37.): W sumie otrzymujemy piękne widowisko z muzyką świetnie brzmiącą, efektowną, często o napięciu mocnym, z muzyką, w której sentyment polski znajduje także swe ujście — zwłaszcza tam, gdzie element dramatyczny cofa się przed obrzędowym.

Piotr Rytel

„Depesza" (28. X. 37.): Piękna legenda o królewnie Juracie i zatopionej Winecie, znalazła w NOWOWIEJSKIM uwieczniającego te dzieje trubadura... Dawno już w Operze Warszawskiej nie było tak wspaniałego i imponującego przedstawienia jak „LEGENDA BAŁTYKU". **R. Szczep**

„L' Avvenire d' Italia — Roma" (12. XI. 37.): „La Leggenda del Baltico" F. Nowowiejskiego jest dziełem neoromantycznym, które idąc śladami Bizeta, Verdiego i Pucciniego, wzbogaca w sposób interesujący i bogaty polską twórczość operową. Dzieło zostało entuzjastycznie przyjęte przez publiczność.

„L' Ultime Notizie Trieste" (12. XI. 37.): Publiczność i krytyka przyjęły „Legendę Bałtyku" bardzo gorąco. Głównym walorem dzieła jest szczególna umiejętność wykorzystania wszelkich możliwości głosu ludzkiego i łączenie go w cudownej harmonii („una mirabile armonia") z orkiestrą.

KOLEGIUM ORGANISTÓW POLSKICH

KOMUNIKATY ZARZĄDU

Na liczne pisma, jakie otrzymujemy z poszczególnych diecezji, oświadczamy, że Zarząd Główny nie zasypia sprawy naszej i dopóki nie wykorzysta wszystkich środków prowadzących do poprawy naszego stanu, nie będzie swych członków karmił obietnicami niemożliwymi, lecz cicho i z taktem domagał się słusznie należnych nam praw. Wiadomo wszystkim, że trzeba było pracę rozpocząć od reformy starego i dzisiaj już nie życiowego statutu, który niedający autonomii poszczególnym zrzeszeniom diecezjalnym organistów, nie odpowiadał również Władzy Duchownej. Dowodem tego jest pismo Episkopatu Polski. Nie trzeba już dzisiaj ukrywać faktu, że właśnie organiści sami utrudniają i szkodzą w pracy nad polepszeniem bytu organisty w Polsce.

Dochodzimy do wniosku, że w obecnym czasie należy budować silne zrzeszenia diecezjalne organistów, w których to organizacjach powinni się znaleźć wszyscy organiści szczerze oddani sprawie, a dopiero tak silnie zorganizowane organizacje diecezjalne tworzące Kolegium osięgną słusznie im się należące prawa. Tego dowiodły niemal wszystkie organizacje w Polsce nie wyłączając tych, które skupiają nawet najniższą warstwę pracowników. Niestety my organiści żyjemy stale obietnicami mniej, lub więcej powołanych, i nie rozumiemy, że bez wspólnej i solidarnej pracy nigdy się poprawy stanu nie doczekamy.

Do najważniejszych prac obecnego Zarządu Głównego należą: wysłanie obszernego memoriału na Synod Polski, opracowanie nowego statutu, wniesionego po ostatnim kongresie Episkopatowi do zatwierdzenia. Wysłano również rezolucje z kongresu w sprawie ubezpieczenia organistów itp. Prace powyższe dokonano na kongresie i kilku zebraniach zarządowych odbytych w Poznaniu i Warszawie.

Ponieważ rozwój organizacji w wielkiej mierze zależny jest nie tylko od poparcia moralnego swych członków, apelujemy ażeby wszyscy koledzy zrozumieli potrzeby materialne swych organizacji, i nie szczędzili im należytego poparcia, gdyż tylko ci koledzy, którzy tak swój obowiązek zrozumieją, mogą mieć słuszne pretensje i prawa.

ARCHIDIECEZJE GNIEŹNIEŃSKA i POZNAŃSKA

APEL ZARZĄDU DO SWYCH CZŁONKÓW

W myśl nadesłanych nam deklaracji czekamy na uregulowanie zaległych składek. Wiadomo dobrze, że składki te pochłania pismo nasze „Muzyka Kościelna", którą wszystkim deklarującym się do płacenia, tak bieżących, jak i zaległych składek wysyłamy, licząc na ich poczucie obowiązku i sumienność. Niestety zdarzają się tylko nieliczne wypadki tej sumienności, a większość organistów naraziła nas i nadal naraża na straty, odbieraniem pisma i udawaniem gorliwych członków. Istnienie Związku przypomni im się zwykle wówczas, kiedy zajdzie zatarg z przełożonym lub utrata posady.

Rozumiemy doskonale katastrofalne wprost położenie organisty, czego dowodem tak obniżające ten stan ogłoszenia, tak z jednej, jak i drugiej strony. Poszukuje się przeważnie organisty kawalera, (co ma robić żonaty z rodziną?) szofera, ogrodnika itp. Ostatnio ukazało się takie ogłoszenie: potrzebny organista dobry muzyk i dyrygent, biegły w grze fortepianowej, kawaler z warunkiem ożenku. Takie ogłoszenia zamieszcza „Przewodnik Katolicki" pismo, które kolportują organiści. Czy organista nie chcący się narażać, może w tych sprawach zabrać głos? Uczynić to może tylko silna organizacja, broniąca pokrzywdzenia swoich członków i dalszego obniżania tego, już i tak dość upośledzonego zawodu. Organistami-szkodnikami naszego zawodu zajmiemy się w osobnym artykule.

Dodajemy, że składka na rb. wynosi łącznie z „Muzyką Kościelną" 8,— zł, natomiast zaległą składkę wykazaliśmy osobnym pismem wzgl. „Wyciągiem zaległości". Wpłacać należy na konto P.K.O. Nr 207 940.

Szanownych naszych prenumeratorów prosimy o niezwłoczne wpłacenie zaległych jak i bież. należności za „Muzykę Kościelną"

Nr konta w P. K. O. 207.940

DIECEZJA CHEŁMIŃSKA

KOMUNIKATY ZARZĄDU

W Pielgrzymie Nr 107 z dnia 7 września br. czytamy takie ogłoszenie:

> Organista egzaminowany, o ile możności rzemieślnik potrzebny itd.

Ciekawe, jaki to ma być organista a co dopiero za rzemieślnik? Przygotowanie do zawodu organistowskiego trwa w diecezji chełmińskiej już 4 lata. Wyuczenie się jakiegoś rzemiosła trwa co najmniej 3 lata po czym przez dalsze 3 lata trzeba koniecznie pracować za czeladnika i teraz dopiero można się starać o udzielenie karty rzemieślniczej, — bez której żadnego rzemiosła wykonywać nie wolno. — Czy o tym ogłaszającemu oraz redakcji „Pielgrzyma" nie wiadomo?

Organiści — jubilaci.

Dnia 1 grudnia br. mija 25 lat od objęcia posady organisty przez p. Pawła Rogowskiego w Górze pow. Morski.

Dnia 20 października br. minęło 25 lat gdy p. Józef Klonecki objął posadę organisty w Nieżywięciu pow. Brodnica n. Drw.

Dnia 5 listopada br. obchodził p. Franciszek Guz 25 letni jubileusz objęcia posady organisty w Barłożnie pow. Starogard.

Jubilatom „Szczęść Boże" w dalszej pracy.

Zmiany w posadach.

Posadę w Pawłowie przejął p. Józef Szablewski, w Dóbrczu p. Juliusz Okoński z Jeleńcza, w Raciążu p. Guzowski z Pruszcza Tucholskiego, w Rekownicy p. Gudel Bernard w Grabowie Kościerskim p. Sankowski Zygmunt, w Kosakowie p. Ślaz Bernard, w Pruszczu Tucholskim p. Kowalkowski Bonifacy z Raciąża, w Mrzezinie p. Malczewski Leon, w Wielkim Kacku p. Lutowski Stefan, w Wielu p. Sadowski Sylwester, w Kiełbasinie p. Lubieniecki Alojzy w Starogardzie p. Górski Julian, w Kruszynach p. Haska Stanisław, w Mszanie p. Reszka Aleksander i w Lipinkach Lubawskich p. Falkowski Franciszek z Biskupic.

Wolna jest jeszcze stale posada organisty w Rywaldzie. Zatrudnionych jest także dosyć dużo nieegzaminowanych np. w Wielkich Konarzynach, oraz nauczycieli jak w Garczynie, w Orzechowie itd. Brak dotąd konkretnej wiadomość o tym, kto jest organistą w Wabczu. Prosimy Kolegów o wskazanie posad przez niefachowców zajętych.

CHÓRY KOŚCIELNE

ARCHIDIECEZJE GNIEŹNIEŃSKA I POZNAŃSKA

KOMUNIKATY ZARZĄDU

Wobec tego, że zbliża się koniec roku, a większa część chórów zalega ze składką do Zw., abonamentem za „Muzykę Kościelną" itd. apelujemy do tych chórów, o konieczne i niezwłoczne załatwienie zaległości. Stałe wysyłanie monit naraża Związek na straty, a każdy chór wie dokładnie ile zalega z nadesłanych mu „wyciągów zaległości". Wpłacać należy nadal na konto P.K.O. Nr 207 940. Dla orientacji dodajemy, że składka roczna za członka wynosi 25 gr, natomiast abonament za M. K. rocznie 8,— zł.

W najbliższym czasie wyślemy również formularze sprawozdawcze, które należy w miesiącu styczniu dokładnie wypełnione nadesłać Związkowi. Przypominamy, że wielka ilość chórów nie nadesłała sprawozdań za ubiegłe lata.

Do Związku przystąpiły nast. chóry: Puszczykowo i Ostrzeszów.

20 - LECIE CHÓRU.

Chór Kościelny św. Cecylii w Obornikach obchodził uroczyście w dniu 7 listopada br. 20-lecie swego istnienia. Po solennej sumie, na której chór mieszany wykonał mszę Maurersa, odbyło się uroczyste zebranie. — Referat o śpiewie liturgicznym wygłosił ks. wice-patron Hałka. Sprawozdanie sekretarza wykazało, że chór św. „Cecylii" przez okres 20-letni z zapałem pracuje na polu muzyki kościelnej, o czym świadczą chociażby nagrody i uznania zdobywane na Zjazdach okręgowych. — Wieczorem odbył się koncert wokalny. Chór wykonał kompozycje Beethovena, Gorczyckiego, Nowowiejskiego, Moczyńskiego, Poradowskiego i innych. —

Dyrygował miejscowy organista p. J. Kowalczyk.

KRONIKA

Akademia ku czci Chrystusa Króla w auli U. P.

Trzynasty obchód ku czci Chrystusa Króla — w ostatnią niedzielę października — odbył się w Poznaniu bardzo uroczyście. W świątyniach kaznodzieje czytali encyklikę Ojca św. „O Różańcu Świętym". W poszczególnych parafiach odbyły się uroczyste obchody, zorganizowane staraniem parafialnych oddziałów Akcji Katolickiej.

W południe w auli Uniwersytetu Poznańskiego odbyła się akademia ku czci Chrystusa Króla zorganizowana przez Archidiecezjalny Instytut Akcji Katolickiej.

Na akademię przybył J. Em. ks. kard. Prymas i J. E. ks. biskup Dymek w otoczeniu duchowieństwa i zajęli miejsca wśród przedstawicieli władz cywilnych i wojska. Po odśpiewaniu hymnu „Christe Rex" F. Nowowiejskiego do słów J. Em. ks. kard. Prymasa, przez chór mieszany parafii Matki Boskiej Bolesnej pod dyrekcją p. Witalisa Dorożały, słowo wstępne wypowiedział dr Jan Paruszewski, jako prezes Archidiecezjalnego Instytutu Akcji Katolickiej.

Po odśpiewaniu motetu „Chór sprawiedliwych" St. Moniuszki mgr. L. Calka wygłosił referat na temat: „Katolicki program uzdrowienia społecznego i drogi jego realizacji".

Całość podniosłej uroczystości zakończyło odśpiewanie przez stojący na wysokim poziomie artystycznym chór Matki Boskiej Bolesnej z towarzyszeniem organów hymnu „Króluj nam Chryste" Fel. Nowowiejskiego na 7 głosów mieszanych. Akompaniament organowy spoczywał w rękach organisty archikatedralnego prof. Józefa Pawlaka. Partie solowe wykonał znany baryton p. Wiktor Chruszczyński.

Najpotężniejszą manifestacją niedzielnych uroczystości ku czci Chrystusa Króla była zbiorowa manifestacja katolickiego Poznania pod Pomnikiem Wdzięczności.

*

Tczew. Chór Kościelny przy Farze urządził pod dyrekcją p. Piskorskiego dnia 21 października br. „Wieczór Pieśni" z współudziałem orkiestry kolejowej. Odśpiewano utwory St. Moniuszki, F. Nowowiejskiego, S. B. Poradowskiego, M. Surzyńskiego, J. Gawlasa, E. Ponieckiego, J. Galla i Wł. Drzewieckiego. Akompaniament orkiestrowy opracował p. Piskorski bardzo udatnie. Całość wypadła bardzo dobrze.

*

Poznański chór katedralny biorący również udział w festiwalu, wykonał dnia 10. X. br. pod dyr. ks. dr. W. Gieburowskiego podczas sumy w katedrze, „Missa pulcherima" Pękiela. Przy organach p. prof. Br. Rutkowski.

*

W Warszawie odbył się w dniach od 3—10 października b.r. festiwal muzyczny, który uwzględnił również chorał gregoriański, wykonany przez alumnów metropolitalnego seminarium w czasie sumy dnia 3. X. br. Na organach towarzyszył i improwizował na tematach gregoriańskich prof. Rączkowski.

*

Ks. T. Miazga absolwent P.K. objął katedrę śpiewu gregoriańskiego w seminarium w Sandomierzu.

*

„Legenda Bałtyku" opera Feliksa Nowowiejskiego została wystawioną na inaugurację sezonu operowego w Warszawie.

*

W opactwie Revamont odbył się koncert, na którym wykonano między innymi „Stabat Mater" Josquin de Prés i Psalm 134 Sweelincka.

W Perugii i Assyżu odbył się w dniach od 21. IX. do 4. X. br festiwal muzyczny, na którym wykonano szereg utworów muzyki kościelnej.

*

Pruskie Ministerstwo Oświaty wydało przepisy o państwowym egzaminie dla organistów i dyrygentów chórów, oraz wprowadziło dyplom dla muzyków kościelnych, bez których nie będzie wolno angażować nowych sił. Egzaminy są bardzo trudne i wymagają dobrego przygotowania muzycznego. To też niewątpliwie przyczynią się do jeszcze większego podniesienia muzyki kościelnej.

*

W Magdeburgu odbyły się 24-te uroczystości Bachowskie, na których pomiędzy innymi wykonano mszę h-moll oraz „Kunst der Fuge" w opracowaniu orkiestrowym Graesera.

*

Stara polska muzyka w gramofonie. Wydawnictwo płyt „Anthologie Sonore" wypuściło w handel właśnie cztery płyty, naśpiewane przez słynny szwajcarski zespół wokalny Henryka Opieńskiego „Motet et Madrigal". Wszystkie zawierają arcydzieła dawnej muzyki wokalnej, jedna zaś jest poświęcona wyłącznie starej muzyce polskiej. Zawiera ona: dwa motety M. Zieleńskiego („Per signum crucis" i „In monte Oliveto") dalej M. Gomółki psalm „Pana ja wzywać będę" oraz Szamotulskiego „Modlitwę, gdy dziatki spać idą".

NOWE WYDAWNICTWA

Stanisław Ignacy Kączka — Kolędy i pastorałki polskie w opracowaniu na fortepian z podłożonym tekstem, przedstawiają okazały zbiór 50 starych i oryginalnych kolęd. Interesujący układ harmoniczny, umiejętnie do melodyj dostosowany, oraz piękna strona graficzna zapewnią szybki popyt na to ze wszech miar polecenia godne dzieło. Amatorzy pianiści znajdą tam wdzięczny materiał popisowy dla produkcyj świątecznych. Dobrzy organiści potrafią akompaniament dostosować do organów i zaśpiewać odpowiednie z tych kolend w kościele. Nakład i druk Księgarni Katolickiej w Katowicach.

Kazimierz Prejzner — Dwie Kolędy (Jezu śliczny kwiecie i Tam gdzie srebrna gwiazda) na chór mieszany à cappella, lub z tow. organów, wydane nakładem Stow. Śpiewaków Śląskich wzbogacą repertuar kolędowy naszych chórów o dwie wdzięczne pieśni.

Stanisław Kwaśnik — Msza pasterska, złożona z siedmiu mniej znanych i nowych kolęd, na chór mieszany à cappella, lub z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej, wzbudziła już powszechne zainteresowanie i ogromny popyt.

Ks. Z. Olszewski — W żłóbeczku leży... na dwugłosowy chór z tow. organów do słów M. Fr. Siedliskiej jest miłą pieśnią, która nadaje się zwłaszcza dla chórów żeńskich lub szkolnych.

Waleria Palczyńska: Gerolamo Frescobaldi (1583—1643).

W „Wydawnictwie Księgarni Łódzkiej: Czytaj" wyszła drukiem obszerna książka o życiu i twórczości znakomitego włoskiego mistrza renesansu Gerolamo Frescobaldim.

W przedmowie dowiadujemy się, że myśl napisania dzieła powstała w Paryżu, pod wpływem usłyszenia jednej z tokkat Frescobaldiego w interpretacji sławnego, niewidomego organisty Vierne'a. Pobyt w Italii pozwolił autorce wniknąć w przebogatą twórczość Frescobaldiego tembardziej, że korzystała z bibljoteki Santa-Cecilia w Rzymie.

We wstępie zajmuje się p. Palczyńska **włoską muzyką organową przed** Frescobaldim, zwłaszcza szkołą wenecką której najwybitniejszymi przedstawicielami są: Gabrielli i Merulo twórcy nowej epoki muzyki organowej zrywającej z szkołą niderlandzką.

Omówiwszy **życie Frescobaldiego** autorka przystępuje do jego twórczości — dzieląc ją według form które szczegółowo i z maestrją analizuje.

„Fantazje" wydane w r. 1608 wskazują na zwrot Frescobaldiego do muzyki instrumentalnej chociaż żywe są tu jeszcze tradycje szkoły weneckiej. W niektórych **„ricercarach"** (1615) Frescobaldi znajduje już indywidualny wyraz, zwłaszcza w II i VIII ricercari. **„W toccatach"** Frescobaldi wykazuje cały kunszt improwizacyjny oraz monumentalność formy, subtelność uczucia i indywidualny rytm".

Po „tokkatach" Frescobaldi dochodzi do zupełnej dojrzałości technicznej i duchowej, nie spotykanej przed nim w muzyce instrumentalnej. Owocem tego okresu są **„Capriccia".**

„II księga toccat" zawiera najcenniejsze kompozycje wielkiego mistrza. Widzimy w nich dążenie do prostoty i unikanie przeładowania w rytmice i figuracji; natchnienie płynie tu z tajemnic religii. Mając 52 lata Frescobaldi wydaje ostatnie swe wielkie dzieło **„Fiori Musicali".** W zbiorze tym powraca kompozytor do typu formy „ricercar" o ornamentacyjnej figuracji. Zakończeniem książki jest dokładny spis dzieł Gerolamo Frescobaldiego.

Bogata w treść praca p. Walerii Pałczyúskiej odznacza się pięknym, wykwintnym, iście gallijskim stylem, a przede wszystkim gruntowną erudycją naukową, opartą o fachową znajomość organów, bowiem autorka jest wybitnym wirtuozem tego instrumentu.

Liczne przykłady nutowe dają obraz przebogatej faktury dzieł Frescobaldiego.

Polecam, zwłaszcza wszystkim organistom, zapoznanie się z piękną pracą p. Palczyńskiej i nie wątpię, że wykorzystają znajomość dzieł najwybitniejszego kompozytora organowego Włoch, włączając je do swoich programów i do swej gry kościelnej.

Autorkę zaś zachęcam do napisania podobnych wybitnych i interesujących prac, poświęconych twórczości innych kompozytorów organowych, gdyż polska literatura muzyczna z tego zakresu prawie nic nie posiada.

Feliks Nowowiejski

„MUZYKA KOŚCIELNA" wychodzi w Poznaniu jako miesięcznik

Adres Redakcji i Administracji: Poznań, ul. Wrocławska 18. — telefon 35-40.

Warunki prenumeraty: Abonament roczny wynosi 8,— zł, półroczny 4,— zł.

Cena zeszytu 1,— zł.

Cena ogłoszeń: str. 70 zł, 1/2 str. 40 zł, 1/4 str. 25 zł — Konto P. K. O. 207-940.

Do nabycia w księgarniach i składach nut.

Wydawca: Związek Organistów Archidiecezyj Gnieźnieńskiej i Poznańskiej.

Redaktor odpowiedzialny: Stanisław Siedlewski, Poznań, ul. Wrocławska 18.

Drukarnia L. Kapela, Poznań ul. Wrocławska 18.